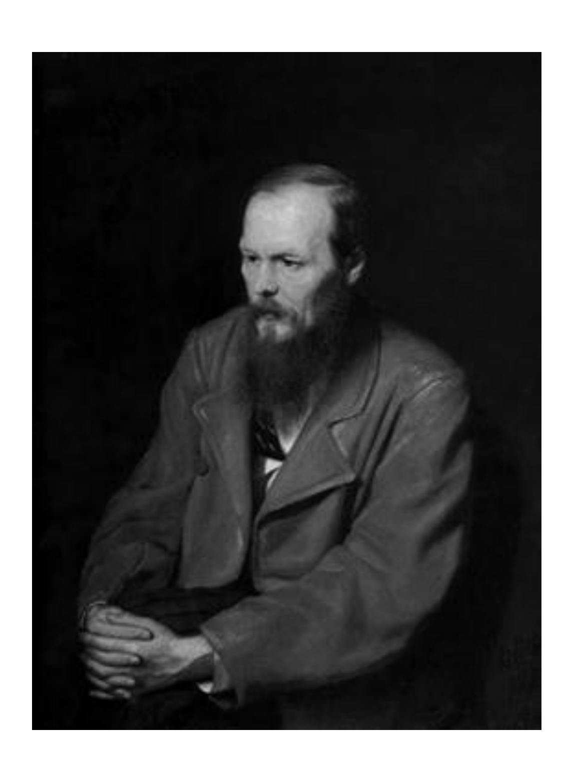
CARLOS A. DISANDRO

LA SIGNIFICACION DE DOSTOIEVSKY



Advertencia

Pronuncié esta conferencia en medios universitarios de Córdoba, Buenos Aires, La Plata y Quilmes, entre los años 1961 y 1962. Ella es el resultado de una tercera relectura de la obra de Dostoievsky, y supone el examen atento de una parte importante de la vasta bibliografía que condiciona su interpretación actual. He tratado de seguir, en lo posible, una veta profunda y decisiva, que oriente en la *significación* del gran novelista ruso. De entre los trabajos que se ocupan de tal significación, el libro de Berdiaev, *El credo de Dostoievsky* (cuya traducción castellana, Ed. Apolo, Barcelona 1951, parece a veces elaborada con el hacha y no con la pluma) [1] sigue siendo fundamental. Le debo el esclarecimiento de varias cuestiones capitales para la interpretación de Dostoievsky.

Me he mantenido al margen de interpretaciones *comprometidas* de esta novela, de caracteres específicamente religiosos y teológicos, y he tratado de subrayar algunos principios que orienten a los jóvenes en la lectura y en la consideración de esta obra insigne. Si algún sentido tiene pues esta publicación —requerida insistentemente por muchos amigos y realizada por algunos jóvenes de alertada inquietud intelectual— es la de *retomar* el análisis del novelista ruso, en medio de un contexto religioso-político, que parece confirmar muchas de sus extraordinarias meditaciones y anticipaciones.

Agradezco a todos los que me alentaron en la redacción del trabajo, a los que escucharon con paciencia esta exposición no siempre fácil y a todos los que de uno u otro modo han colaborado en la publicación de este texto, hoy, en 1967, quizá más atingente con los hechos contradictorios y peligrosos que vivimos.

C. A. D.

[1] Mejor traducido, fue publicado luego como *El espíritu de Dostoievsky*, Buenos Aires, Lohlé 1978.

Progresivamente ha cobrado una vigencia sorprendente la obra de Dostoievsky, sobre todo para una Europa, tentada siempre por el orgullo caínico de la tecnología y por la razón ensoberbecida y promotora de servidumbre. Esta vigencia se refiere a tres aspectos distintos, que pueden resumirse del siguiente modo: 1º) la novelística contemporánea con mayor o menor fidelidad y consecuencia prolonga algunos aspectos capitales del ruso insigne; 2º) los acontecimientos históricos que se han venido sucediendo desde fin del siglo XIX han destacado en la obra de Dostoievsky una suerte de visión profética, de profundas raíces religiosas; y su novela, en un mundo literario inclinado a sustituir los contenidos religiosos por peligrosas falsificaciones, se ha tornado en la máxima acusación contra una letra que sofoca y mata el espíritu; 3º) obligados a reflexionar nuevamente sobre esta obra, llevados a interiorizarnos una vez más en su mundo extraño y poderoso, advertimos en ella la presencia incontrastable de lo preternatural. Y esta relectura —que hubiera podido consistir en la mera comprensión de un escritor ruso— adquiere los caracteres de un itinerario por las sombrías raíces de nuestra clausura frente a lo divino. En otras palabras, el arte de Dostoievsky se corona como con una lumbre indecisa (pero inextinguible), a cuyo fulgor volvemos a percibir la totalidad de lo existente, en un acto único de dramática apropiación de lo más increíblemente humano: el ser el hombre una imagen contrahecha de Dios, imagen que recompuesta nos devuelve sin embargo el itinerario hacia ese mismo Dios.

En definitiva, la vigencia de Dostoievsky, alcanza tres niveles característicos; es menester subrayarlos para no caer en la tentación de una crítica positivista, a la manera de Hipólito Taine; ni en una crítica ideológica y bolchevizante, a la manera del traductor español Cansinos-Assens, ni en una crítica de los procedimientos novelísticos, como la que puede observarse en Füllop-Miller, o en Ortega y Gasset, por ejemplo. Esos tres niveles a que me refiero son: 1º) el arte de la novela sería una vía inevitable para interiorizar las acciones humanas, y por allí constituiría una *interpretación* de la historia, que para Dostoievsky adquiere los rasgos de un remedo de Dios. El simio de Dios en el orden preternatural, es decir, el demonio, tiene su contraparte en el tiempo: el itinerario hacia el Anticristo. 2º) La historia universal está presente en realidad en un ámbito reducido; en este caso el ámbito es Rusia; y la mirada del artista consigue indagar tanto y tan íntimamente ese ámbito, que descubre y esclarece todo el sentido del hombre contemporáneo. 3º) La novela de Dostoievsky recompone, afirma y manifiesta el misterio *teándrico* de la historia, desde un ángulo por así decir negativo, como si la sorprendiera en aquellos talleres recónditos en que se prepara su frustración. Y desde este punto de vista, su novela constituiría la más categórica *mostración* teológica de la existencia del demonio, en siglos en que el maligno ha sabido trocarse en ángel de luz. Y como vamos a ver esta calidad otorga a la obra del ruso una unificación interior y una coherencia profunda, difícilmente discernible en otros escritores.

Por otro lado, resulta evidente la disparidad con que se intenta penetrar en esta obra novelística. Y concretamente podemos establecer tres accesos. El primero es el que llamaríamos biográfico-literario. Ubicado el escritor en su ambiente, aclaradas las peculiaridades de su temperamento y aún de sus taras, se obtiene un cuadro más o menos coherente. En este cuadro, la novela de Dostoievsky se presenta con los caracteres de un realismo ruso, teñido de ciertas preocupaciones religiosas, propias de la mentalidad del siglo XIX, en una Rusia decadente.

El segundo acceso es el sociológico-político. Dostoievsky es considerado el profeta de la revolución rusa, expresión que cobra un sentido equívoco, por un lado, como si el artista no sólo hubiese previsto, sino anhelado lo que será la transformación político-religiosa de la teocracia zarista en el estado bolchevique. Y en este sentido, es curioso ver como en la propia Rusia se sigue difundiendo su novela, o interesándose por alguno de sus aspectos, a diferencia de lo que ocurre con otros escritores, por ejemplo, Soloviev, Bulgakov y Berdiaev, totalmente proscriptos. Por el contrario, la expresión "profeta de la revolución rusa" pretende acentuar los rasgos apocalípticos de su obra, aunque desvinculándola frecuentemente de su verdadera raíz cristiana.

El tercer acceso es el que podríamos denominar morfológico, y que intentan entre otros Berdiaev, Guardini y Evdokimov. Este tercer acceso, se orienta en sustancia a descubrir una estructura interna en toda la obra del novelista ruso, para poder interpretar los diversos fragmentos en la adecuada unidad de una única visión, o de una única experiencia. Sobre esta última línea ha de desplazarse nuestro intento de interpretación.

A consecuencia de los caracteres complejos de su novela, particularmente en lo que atañe a la

presentación del ser interior del hombre, de sus diversos estratos psíquicos y de sus concatenaciones familiares y sociales, la obra de Dostoievsky se ha convertido en una anticipación de ciertas orientaciones de la psicología, o en una cantera para quienes procuran hallar un vínculo entre documentos literarios y el vasto campo de lo subconsciente. Y así un arte, cuyo impulso procede de un estado particular de la sociedad rusa, de la religiosidad rusa y de los conflictos que sacudían la interioridad de sus tradiciones, se ha transformado por una especie de *tour de force* en alegato en favor de una ciencia, ajena por completo a todos las principios que promovieron y fundaron la obra del novelista. Es verdad que contra esta tendencia unilateral y perniciosa, se han señalado importantes coincidencias interpretativas que la refutan y superan. Y sin embargo, el resultado no ha sido tan nítido y contundente como podría esperarse. De esta manera, sea porque hubiera predominado frecuentemente el acceso político-ideológico, sobre el morfológico-religioso, sea que se hubiera impuesto la significación psicoanalítica de su novela, por encima de sus valores éticos y teológicos, la figura de Dostoievsky había entrado en el período entre las dos guerras mundiales, en el terreno de una divulgación incompetente para comprenderlo, divulgación responsable de la muerte de su verdadera potencia simbólica. Súmase a ello la manía neopositivista de indagarlo todo en función de una sociología literaria, adscripta en este caso a lo que se denomina “el alma rusa”; y esta circunstancia relegaba a Dostoievsky a los límites de un localismo casi exótico. Tal localismo sólo alcanzaba a romperse en la medida en que e1 escritor había sido capaz de descender e internarse en los estratos o en los dominios del subconsciente. Pero en todo lo demás, es decir, en el aspecto universal y no meramente ruso de su alertada sensibilidad religiosa; en el planteo extraordinario sobre la significación del ateísmo; en la indagación sobre la naturaleza escatológica del misterio cristiano y sobre el sentido de su corrupción en la Europa occidental; en la valoración de un poder que ha perdido su vínculo con lo sacro, o de lo sacro que ha tendido a transformarse en un racionalismo del dominio, en una moral de la tierra; y en fin, en la presencia, dentro del desarrollo mismo de la novela de Dostoievsky, de un espíritu trágico y profético; en todo esto pues nada ha podido aclarar ni profundizar el neopositivismo aludido. Este espíritu profético por lo demás, si bien se insinúa en la literatura rusa del siglo XIX, alcanza en Dostoievsky un grado de conciencia y sobre todo una determinación de su objeto, que constituye la más honda razón de su genialidad y de su arte singularísimo.

En cambio hoy, en plena consecuencia del ateísmo y frente a la concreción visible de un poder bolchevique, enfrentados los hombres y las naciones con una versión universal de lo que en escala novelística fue la imagen de los "endemoniados", la obra de Dostoievsky tiende a recuperar su verdadera significación: ella no puede restringirse en efecto a la de un *realismo* literario, de caracteres rusos, ni al de un *psicoanálisis* de los estratos subconscientes del hombre o de los pueblos.

2

Hay en la literatura rusa del siglo XIX una doble cruz que pesa con toda la grandeza del dilatado ámbito de esa tierra enigmática y severa. Encontramos en esa literatura una especie de exaltación dionisíaca que aniquila, como una tormenta súbita sobre una tierna planta, y provoca el desdichado destino de escritores como Pushkin y Lermontov, quienes guardan tantos vínculos con las generaciones de la segunda mitad del siglo XIX. Y aunque en Dostoievsky este ímpetu se manifestó en otras formas y aunque su estructura anímica preternormal —de lo cual sería signo su afección epiléptica— está presente sin embargo en la extraordinaria energía interior que nos revela sus propias confesiones, junto con toda su obra, la atmósfera de sus relatos parece cruzada por fulgores de sombríos horizontes. Ese dinamismo dionisíaco que aniquiló a Pushkin y a Lermontov, transfórmase en Dostoievsky en uno de los elementos de su estructura novelística, tal como en Goethe las energías vivientes y contrapuestas al iluminismo alcanzan la catharsis de la obra de arte en su *Werther*. Desde este punto de vista, el significado de Dostoievsky es inverso al de Lermontov: mientras en éste, el demonismo lo esclavizó y lo precipitó en plena juventud a su propia destrucción, el novelista transformó ese misterioso impulso en instrumento de su mundo artístico, y como un nuevo Próspero dispuso al mismo tiempo de Ariel y Calibán, para forjar el terrible torbellino de sus inquietantes personajes. En este sentido destácase Dostoievsky de todos sus contemporáneos; y tanto desde el punto de vista literario, cuanto desde el ángulo religioso su obra representa el dominio del artista, la creación de una ruta que se yergue y afirma con la seguridad propia de una iluminación interior.

La segunda cruz es una especie de soplo profético, una suerte de carisma literario que otorga a muchos de aquellos escritores rusos una singularidad sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta el destino trágico de la Rusia Imperial que ellos vivieron. Dostoievsky, aunque en la línea de un profetismo que puede seguirse desde la primera generación del siglo XIX y que habrá de concluir en el famoso “Breve

relato sobre el Anticristo” de Soloviev, justamente de 1899-1900, ya en los umbrales de la catástrofe; Dostoieysky pues, no reduce su profecía a una alertada anticipación o anuncio; la convierte en una indagación, en una búsqueda de las hondas raíces de una existencia humana trastornada, cuyos frutos son discernidos por la visión profética en el campo histórico. Esta segunda cruz —la de la visión acabada del contexto histórico y de lo que significa la muerte de Dios en la conciencia europea— fue probablemente la gran tribulación del artista y su más noble testimonio de autenticidad. Solamente puede comparársele, por la semejanza del carácter profético, por la tenacidad con que extrajo las últimas consecuencias ideales e históricas y por el simultáneo descubrimiento de la raíz y percepción de sus frutos, la figura de Soloviev. Tanto en Dostoievsky como en Soloviev se reproduce la contextura de la profecía y por una misteriosa alianza entre lo artístico y lo especulativo, ambos salvan e incorporan la gran corriente del siglo XIX de la Rusia Imperial; advierten la catástrofe y el abismo de los infiernos inminentes, y quizá por eso mismo, a través de rutas que se nos esconden, estén preparando entre las nuevas generaciones, crecidas a la sombra del poder bolchevique, una nueva *metánoia*, capaz de provocar el derrumbe de la esclavitud.

Entrando un poco más en el análisis mismo de la obra, conviene partir de una advertencia general que nos parece particularmente importante en el caso de Dostoievsky. Es sabido que desde 1844, época en que comienza la elaboración de su primera novela *Pobres Gentes*, hasta 1879, en que publica *Los Hermanos Karamazov*, el arte de Dostoievsky nace, progresa y se desplaza entre los hallazgos y las marañas del realismo-naturalismo europeo. Este realismo de trasfondo y configuración rusa, está muy lejos de ser el mero traslado de una actitud literaria en el sentido clasificatorio de escuela. Y aquí justamente se insinúa el primer equívoco suscitado impensadamente en estos últimos 30 ó 40 años por la novela de Dostoievsky. Pues su realismo de cuño ruso —tanto el realismo psicológico de la interioridad profunda, de los conflictos agudos, de tono fáustico, cuanto el realismo social, de costumbres, modalidades, ambientes y tipos humanos— no consiste, no ha consistido nunca en una fenomenología literaria de lo ruso, sino en una encarnación artística de la visión histórico-profética del novelista. Podrían aplicarse al propio Dostoievsky las consideraciones que él mismo hace a propósito de Pushkin, en su famoso discurso recordatorio de 1880; seis meses antes de su muerte, ocurrida en enero de 1881. Colocado el novelista por encima de la enconada lucha entre eslavófilos y occidentalistas, observando las razones profundas y las limitaciones inevitables y hasta cierto punto trágicas en cada uno de ellos, Dostoievsky descubre en Pushkin cuatro características, que circunscriben los mas recónditos principios de su propio arte y explican simultáneamente la verdadera significación de su realismo.

Estas características son: 1º) Pushkin ha estado al margen de la escisión entre la inteligencia y la tierra, y por tanto se ha mantenido inmune a una enfermedad que corroe el alma de Rusia, y cuyas consecuencias, veladamente entrevistas por Pushkin, son explícitamente subrayadas en la obra de Dostoievsky. 2º) Ha creado tipos artísticos rusos, directamente vinculados con la estructura más honda del pueblo que los sobrelleva como sus frutos. 3º) Ha debido confrontarse con lo no-ruso, con una alta capacidad para asimilar elementos análogos de otros pueblos y otras nacionalidades, condición que Dostoievsky representará de diversos modos en sus propios personajes. 4º) Su arte es un intento de conciliación, sin imitar servilmente ninguna forma, sino regresando a una capacidad innata del pueblo ruso —y que según Dostoievsky sería el contenido de su vocación histórica— a fin de establecer por sobre la oposición entre oriente y occidente un nuevo ámbito, abierto a una nueva manifestación de lo divino.

El realismo de Dostoievsky tiende en cierta manera a profundizar la tierra para alcanzar el vínculo con lo histórico y con lo divino; y es por ello un realismo *Cristológico*, al cual se ha encaminado conscientemente el escritor. En este realismo Cristológico, de caracteres proféticos, imbuido de los resplandores místicos del Nuevo Testamento, Dostoievsky inserta un redescubrimiento de la tierra, del pueblo, de la santidad, de la Iglesia; pero lo hace no en forma positiva, es decir, por una representación de sus rasgos transfigurados; sino en forma negativa, o través del crimen, el vicio, la destrucción, el demonismo, la lujuria. Y entonces su realismo, que a primera vista sería como la de un documento a lo Balzac, o su naturalismo que en algún instante podría imaginarse semejante al de Zola, adquiere una significación completamente distinta. Y esto no sólo en lo que tiene de específicamente ruso, sino sobre todo en el aspecto de su poderosa contextura universal. Su realismo es el desenvolvimiento de la *totalidad*, concentrada en el hombre, con los caracteres de una subversión, de una rebeldía. Ello implica inevitablemente una fenomenología del mal y un análisis de su estructura interna. El realismo de Dostoievsky es el realismo de la Cruz, en cuya *kénosis*, es decir en cuya humillación se esconde el principio de transfiguración de toda creatura.

Esta afirmación es en mi concepto de una doble importancia. Primero, reserva para la novela de Dostoievsky los caracteres estrictamente religiosos y lo salva de las garras de una crítica positivista o psicoanalista, y en definitiva de orientación pro-bolchevique en la medida en que oculta la verdadera dimensión del hombre dostoievskiano. Segundo, permite entender el sistema interno de una novelística del crimen, de la lujuria y del poder, no como manifestación del hombre corrompido por la sociedad, las potencias económicas o políticas, sino en la línea de la *antropoktonía* (matanza del hombre) del Evangelio de San Juan.

Esa *antropoktonía* comienza en las profundidades de Satanás, sigue en la rebelión del Paraíso, adquiere nuevos caracteres en el crimen de Caín y culmina en la humillación de la Cruz. En el realismo de Dostoievsky están pues superados y vencidos los límites de las escuelas literarias de occidente, o de la propia Rusia; y para expresarlo de modo definitivo y en el lenguaje teológico del Nuevo Testamento, en ese realismo se enfrentan al nivel de cada personaje, al nivel de los tipos humanos y sociales, de las estructuras temporales o de los asuntos novelísticos, las profundidades de Dios (*ta bathe tou theou*, los *profunda dei*, I Corint. 2.10), y las profundidades de Satanás (*ta bathe tou sataná*, *altissima satanae*, Apoc. 2.24). El artista nos muestra las profundidades de Dios como en un escorzo de las segundas; y por ello el corte superficial de su obra es la manifestación lisa y llana de los *bathe tou sataná*. Empero su fulgor lejano, al término casi inasible de este itinerario en escorzo, es la transfiguración escatológica neotestamentaria. La novela de Dostoievsky adquiere en esta perspectiva no solo un sentido universal teológico, sino que resulta por anticipado la mas extraordinaria visión del bolchevismo, que es la forma histórico-política de los *altissima satanae*. El novelista ha sugerido por anticipado los fundamentos, hoy visibles en la superficie histórica del mundo, y los trasfondos ideológicos y espirituales explicados, en la encíclica del pontífice Pío XI sobre el comunismo ateo y resumidos en aquella manifestación de su texto; el bolchevismo es “intrínsecamente perverso". La novela de Dostoievsky, pues, resulta también la profecía de la encíclica.

El realismo de Dostoievsky, incluso su realismo psicológico, es una entrada a la estructura de la historia, y sus temas son la presa de esta águila rusa, que sin abandonar el suelo concreto, la atmósfera casi preternatural de su tierra misteriosa, los resquicios insondables de la persona humana contrapuesta a las Personas Divinas, en un vuelo prodigioso regresa al misterio caínico del hombre, y por allí se remonta en giros indescriptibles, cada vez más vertiginosos, hasta el misterio final de la creatura.

3

Estamos ahora en condiciones de avanzar un poco más por la intrincada ruta de esta novela. Hasta 1864, es decir durante el período que se cierra con *Memorias del Subsuelo*, el realismo de Dostoievsky se organiza como penetración, como procedimiento fundamental de captación, como técnica novelística y también como capacidad creadora. Pues en Dostoievsky se combinan el realismo de la realidad y el realismo de la imaginación. Es decir, de 1844 a 1864, durante veinte años, se contraponen y coaligan la realidad del mundo y la realidad que crea la novela, para manifestar en última instancia una visión del hombre. Y por eso mismo en este período se encuentra la totalidad morfológica de Dostoievsky. Esa totalidad en germen se ha manifestado en giros sucesivos cada vez más amplios, pero también cada vez más densos de significación universal en los años subsiguientes, y en sustancia desde *Crimen y Castigo* (1866), hasta *Los hermanos Karamazov* (1878-9). Nuestro objetivo no es ahora describir ni investigar el proceso evolutivo interno de esa morfología, sino sorprenderla, en su sentido universal y religioso. Por ello podemos prescindir del primer giro del águila, para acompañarla en el segundo y definitivo impulso de su vuelo, donde se manifiesta, explícita y claramente, la interioridad de la obra.

Sin embargo, conviene advertir que en el primer giro se dan o preanuncian los caracteres del realismo profundo, la búsqueda del hombre a través del hombre caído, la entrañable apropiación de su psiquis en el espacio de un destino concreto, en la Rusia Imperial del siglo XIX, sometida a tensiones poderosas; en fin, el descubrimiento de un realismo preternatural, que no es nunca ni el recuerdo de una superstición sin sentido, ni el agregado de un mundo mítico, inexistente y ridículo para la mentalidad del siglo XIX.

Es este el momento de señalar otro aspecto importante en el realismo del artista ruso, aspecto que se suma al estallido de su potencia imaginativa y creadora. Este realismo de Dostoievsky no es el de la realidad opaca del presente impenetrable, ni la percepción de un ámbito recortado y escindido, como la sección de un tronco, o como la de un miembro separado por un corte que lo circunscribe y limita. Este es un realismo de la totalidad, que se extiende hacia las profundidades del alma, y por allí ingresa en los recónditos reinos del maligno, o penetra los resplandores apenas entrevistos de la celeste transfiguración

divina; y este ingreso o este vuelo hacia todas las dimensiones de1 espíritu, crea ese realismo de la totalidad y subraya al mismo tiempo la manera con que el novelista interpreta el sector o espacio incluido en el transcurso de tal o cual novela. Ese ingreso o ese vuelo transcurre en una constante y densa atmósfera preternatural, que como un viento cósmico incesante acomete o envuelve este ámbito, y circula entre todos sus resquicios, creando los sombríos fulgores que estallan aquí y allá como rayos daimónicos de tinieblas poderosas. Este realismo de la totalidades es también una percepción de la dinámica del tiempo, desde el punto de vista de su desenvolvimiento hacia el fin. Y por ello el realismo del presente en la novela de Dostoievsky abre las profundidades del abismo en un pasado inasible, pero existente, y se corona con la lumbre de un Dios que lo gobierna todo y todo lo atrae hacia sí a través de un proceso dramático; o culmina con la figura de un dios, creado por el hombre, en una autodivinización acuciante y vertiginosa. Y así como ya hemos señalado la articulación o enfrentamiento de los *profunda dei* y de los *altissima satanae*, identificamos ahora las dos líneas temporales, las dos escatologías, el doble profetismo, que se coaligan, se combaten o a veces se confunden en el seno de la obra: el *teandrismo* de la historia divino-humana, cuyo centro no es un Cristo docético, sino el Cristo real y místico, y el *androteísmo*, cuya meta es el anti-cristo y la destrucción de la divino-humanidad. En suma, desde el punto de vista físico, el realismo de Dostoievsky abarca la totalidad de lo existente, y en ese sentido se parece su obra a la de Dante, o a la de Shakespeare, de la que en parte procede; desde el punto de vista histórico, su realismo es el de la divino-humanidad que se construye o se destruye en el hombre concreto, más aún en el ruso o en la Rusia Imperial del siglo XIX.

El segundo gran período de Dostoievsky, desde la composición de *Crimen y Castigo* en 1866 hasta la publicación de *Los hermanos Karamazov* en 1879, es decir menos de quince años, resulta pues el pleno desarrollo de estos principios. Señalemos las etapas: *Crimen y Castigo* en 1866, es el descenso al alma de Raskolnikov. La obra tiene su eje en este personaje. *El Idiota* en 1868. La obra se construye como una polaridad y aunque hay también un personaje central, el príncipe Mischkin, Dostoievsky intenta la contraposición de un conjunto, y se puede hablar entonces del personaje, el príncipe, y ese conjunto. *Demonios*, 1871-2, novela en la que se desarrolla el sistema del conjunto.

Aquí no hay personaje central, sino una estructura determinada por lo que sugiere el título, o los epígrafes de la obra. En 1874 con *El Adolescente* vuelve Dostoievsky a la modalidad de *Crimen y Castigo*, con el personaje central, pero con un carácter más aéreo; y en 1878-9 con *Los hermanos Karamazov* corona la morfología de su novelística con el tema de una familia en que se combina el carácter de un personaje central y el principio de una estructura de conjunto. El desarrollo de estos quince años, los últimos del insigne ruso que muere en 1881, tiene el aspecto de una espiral en ascenso, desde *Crimen y Castigo* a *Los hermanos Karamazov*. El ritmo de esa espiral estaría determinado por la articulación del tema y al mismo tiempo por una dimensión más densa del realismo de Dostoievsky en el sentido ya aclarado. Su punto de arranque sería la indagación del alma de Raskolnikov y su progreso alcanzaría la estructura de la familia Karamazov, o lo que el propio autor en la boca de Iván llama "la Karamazoviana, la energía de la vileza Karamazoviana" (Part. II. Lib. V. cap. VI. p. 222). Como espiral retornaría a una misma línea, aunque a otro nivel, hasta alcanzar el inmenso giro de un águila poderosa. La curva media de este itinerario gigantesco en sus extensiones temáticas y significativas, sería su obra *El idiota*, y no por nada el tema de ésta contrasta con el de las novelas restantes. Tendríamos pues un principio externo, que nos indicaría un aspecto de la morfología en la novela de Dostoievsky y nos permitiría un agrupamiento por el carácter de la estructura, con independencia del criterio cronológico. Y, simultáneamente, esta distribución nos proporcionaría la base para indagar con paso más audaz el recóndito sentido de este arte dinámico, evitando todos los escollos de la crítica positivista e ideológica y recuperando un Dostoievsky que, al penetrar en la historia quiere penetrar en la intimidad de lo divino, y al subrayar la presencia del maligno quiere destruir ciertas tendencias docéticas y temporalizantes de una Iglesia real y concreta.

El ruso no ha alcanzado a percibir claramente el rostro incambiable de esa Iglesia, pero lo ha entrevisto con indudable profundidad. Y por fin obtendríamos también las bases necesarias para entender la equivocidad del cristianismo de Dostoievsky y replantear así un problema que fue motivo ya en 1883 de una breve polémica entre Leontieff y Soloviev (p. 88. ed. alemana). Ese problema se prolonga en la crítica de Berdiaev y Evdokimov, aunque sin alcanzar una verdadera clarificación,

4

Tendríamos entonces tres campos de estudio, o tres cortes representados por la indagación de una figura,

es decir, *Crimen y Castigo* y *El Adolescente*, obra a la que debe atribuirse singular importancia; en el extremo contrario, la presentación de un conjunto que asciende desde el agrupamiento exterior de *Demonios* al vínculo interno de una familia *Los hermanos Karamazov*, y entre uno y otro extremo, participando de características de uno y otro nivel, aunque diferenciándose por el objetivo novelístico, ubicaríamos *El Idiota*. En los tres niveles sin embargo la mirada del artista y su intuición religiosa apuntarían contra el trasfondo de un realismo que ya hemos valorado, a una misma indagación, a saber poner al descubierto el lado caínico del hombre. Veamos con mayor detenimiento esta cuestión.

La novelística del crimen se ha transformado o en una descripción social del ámbito, o en una indagación psíquica de los causas, o en una interpretación del proceso lógico del esclarecimiento. Pero e1 crimen en Dostoievsky es la manifestación de la *antropoktonía*, que se ha manifestado por primera vez en Caín. El análisis de Dostoievsky irrumpe mucho más allá de las condiciones concretas del criminal y de sus actos, para alcanzar el misterio caínico de la humanidad. Raskolnikov, Rogochine, Verjovensky, Stavroguin, los Karamazov, especialmente Ivan y Smerdiakov, revelan esas tendencias caínicas. Pero ellas pueden referirse a un nexo personal, o removerse en los apetitos individuales, como en el caso de Rogochine y Raskolnikov; o pueden interesar a la contextura de la sociedad, a través de la familia o del estado, como ocurre en *Los hermanos Karamazov* o en *Demonios*.

Recordemos el texto bíblico. Caín mata al hermano y se burla de él; Caín enfrenta a Dios, aunque lo teme y hasta le suplica; Caín funda ciudades, y de su descendencia se origina, por un lado, una línea de1 arrepentimiento que resulta como una recordación de Abel; como si en esa descendencia Caín recompusiera el equilibrio de aque1 primer crimen sobre la tierra; y otra línea es la de los tecnólogos del dominio, representada por Tubalcaín. Y así constantemente el crimen de Caín ha agregado un abismo al abismo que nos escindió del paraíso. La conciencia caínica del hombre se manifiesta en la estructura ambivalente de su libertad. No se trata sólo de un problema social, ni de los motivos psíquicos, conscientes o subconscientes; se trata de una posibilidad absoluta de relacionarse con la tierra o con los demás hombres, y sobre todo de negar e inclusive aniquilar el imperio divino. En estos tres casos, el lado caínico manifestado en el crimen procura borrar la imagen divina en el hombre: apartándolo de la tierra y creando al modo de1 Caín bíblico un dominio tecnológico, que sirve para la *antropoktonía*; imaginando una organización social que establezca la esclavitud entra los hombres y finalmente elaborando por una auto divinización la suprema figura del crimen, el anti-Cristo. De esta manera Dostoievsky con una genialidad indiscutible, ha reunido en torno a un eje único la totalidad de sus temas, indagaciones e intuiciones.

Varios textos podrían aducirse para confirmar este aserto. Pero hay uno que resume cabalmente tales líneas; me refiero a los proyectos que Schigaliev, personaje de *Demonios*, expone en aquella reunión de la logia revolucionaria anarco-nihilista, dirigida por Pedro Verjovenski, el hijo del liberal afrancesado Stephan Trofímovich Verhovenski. Para Schigaliev todos los utopistas desde Platón a Fourier se contradecían en sus propios sistemas. El propio Schigaliev ha imaginado su reforma revolucionaria, sintetizada en un cuaderno que exhibe y en parte comenta en la reunión, (II, cap. VII. p. 1336). Partiendo, dice, de la libertad ilimitada he ido a parar al despotismo ilimitado. Propone la división de la humanidad en dos partes desiguales. Una décima parte de la misma recibirá la libertad personal y un derecho ilimitado sobre las otras nueve partes restantes. Estos últimos serán obligados a perder la personalidad y a convertirse en algo así como un rebaño, mediante una obediencia sin límites alcanzarán la antigua inocencia, por el estilo del primitivo paraíso... Todo miembro de la sociedad ha de observar a los otros, viviendo obligados todos a la delación. Cada uno les pertenece a todos, y todos a cada uno. En los casos extremos la calumnia y el asesinato, y sobre todo la igualdad. Ante todo rebajar el nivel de la cultura... Mataremos el deseo, fomentaremos la embriaguez, la delación y una licencia inaudita; ahogaremos todos los genios en su cuna. Todo quedará reducido a un común denominador... Obediencia completa, impersonalidad absoluta; pero una vez en treinta años se buscara también la emoción y todos de pronto se pondrán a comerse los unos a los otros, hasta cierto límite. En el diálogo subsiguiente entre Pedro Verjovensky y Stavroguin, sácanse las consecuencias fundamentales sobre la posibilidad de tal realización. En la sociedad ya actúan las fuerzas caínicas que concretarán los planes de Shigaliev ¿No sabe Ud. —le pregunta a Stavroguin P. Verjovenski— no sabe Ud. que ya somos enormemente fuertes? Los nuestros no son sólo los que degüellan y queman, los que hacen fechorías clásicas. Estos no hacen mas que estorbar. El maestro que se burla con sus chicos de Dios y de su cuna, ya es nuestro. El abogado que defiende el asesinato, alegando que el asesino tiene más cultura que sus víctimas; el universitario que ataca a los campesinos... el jurado que absuelve de todos los crímenes... los literatos, terriblemente nuestros y ellos lo ignoran. Una o dos generaciones depravadas son ahora indispensables, de una

depravación inaudita, ruin, en que el hombre se convierta en un ser cobarde, egoísta, cruel... y sobre todo sangrecita fresca paro que se acostumbren... Nosotros proclamamos la destrucción... se cubrirá de tinieblas Rusia, llorará la tierra por los antiguos dioses (Parte II, cap. VII al IX, p. 1347. Cf. Berdiaev, cap. *El Mal*).

Este cainismo de Schigalev y de Verjovenski recorre todas las gamas del crimen, y como fundamentalmente se refiere a la organización social, su tono se estremece de un profetismo encendido que se completa con el profetismo de Kirillov, el personaje que quiere demostrar la posibilidad del "androteísmo", del hombre que se hace Dios al enfrentar libremente la muerte por el suicidio. El profetismo de Schigalev y de Kirillov son dos formas concurrentes de la conciencia caínica y de los impulsos caínicos. Estos en definitiva organizan la "antropoktonía" y preparan una especie de deicidio universal que concluirá con el Anti-Cristo.

Una contraparte de estos impulsos caínicos actuantes en los personajes fundamentales de Dostoievsky sería la figura del príncipe Mischkin, de *El Idiota*. Guardini ha tratado de replantear el problema de su significación en el capítulo *Un símbolo de Jesucristo* (de su libro *El universo religioso de Dostoievsky*). Según Guardini en el príncipe manifestase claramente Jesucristo. "Pero, agrega, esto de ninguna manera significa sostener que Dostoievsky haya pensado en que podía volver a configurar la imagen de Jesucristo. No es ésta una representación analítica en ningún sentido". "En lo figura de Mischkin, prosigue Guardini, se intenta descubrir, aunque de un modo indirecto, la existencia de Jesucristo, trabajo en el que tampoco se representa la existencia de un hombre en tanto que portador de la fe en Jesucristo, sino que en él a través de una personalidad humana, se hace surgir la figura del Dios hecho hombre". En realidad, la interpretación de Guardini nos parece un poco exagerada y al margen de los objetivos y estructura de la novela. Que haya como una presencia de Dios y de Jesucristo, eso es constante en toda la obra del ruso, ello se acentúa precisamente a partir de *Crimen y Castigo*. Creo en cambio que el príncipe —como Alioscha en *Los Hermanos Karamazov*— es la contraparte de la conciencia caínica, es decir la figura de Abel. San Juan Crisóstomo, comentando el capítulo IV del *Génesis*, destaca la psicología de los dos hermanos, en relación con Dios. En Abel se da la conformidad con la imagen divina, que Caín ha roto ya en las profundidades de su conciencia. Y bien, el príncipe Mischkin representaría la figura del justo, en medio de la lujuria, la deshonestidad y los impulsos anárquicos y revolucionarios, que se expresan como siempre por las actitudes o tendencias de cada personaje.

Como contraparte de esta conciencia caínica que sería pues el tema fundamental de la novela de Dostoiesvky hallamos la significación de la tierra; ese motivo se expresa también alternativamente como complemento del mundo del crimen, como profundización casi mística del ámbito del hombre y como sede en que operan las energías preternaturales del maligno. Esta tierra es al mismo tiempo la expresión cósmica de la religación con lo divino, el principio de una transfiguración de la creatura, que se mantiene intacta en la medida en que se adhiere a la tierra, y de allí la significación del pueblo, del pueblo ruso; y en fin la sede de una lucha que desarrollan las potestades malignas para destruir tal vez no sólo el hombre, sino el cosmos entero. Y aquí es también interesante regresar al texto bíblico del capítulo IV del *Génesis*. Pues la expresión *kai nun epikatáratos sou apó tes ges* (*nunc igitur maledictus eris*...), que Dios dice de Caín, nos enfrenta con una contraposición entre el "crimen" y la "tierra". El texto *apó tes ges* —que la Vulgata interpreta *super terram* que en hebreo es controvertido, *a terra*, *e terra*— indicaría precisamente que el crimen de Caín, que ha comenzado en lo hondo de su conciencia, en una configuración de su pensamiento contrapuesto a Dios —como ocurre en *Los hermanos Karamazov*— ese crimen lo constituirá en *enemigo* de la tierra, en tanto que creatura numinosa; Caín y Tubalcaín responderán a esa enemistad con la autoafirmación de la inteligencia, como principio del dominio sobre la tierra. La polaridad "tierra-inteligencia", que tanto ha preocupado a Dostoievsky y en general a todos los rusos de la segunda mitad del siglo XIX, se esclarece perfectamente dentro de la estructura general de la novela, si admitimos el desarrollo que esbozamos.

Para que el hombre no se interne en la senda caínica que conduce a los dominios de Schigalev y Verjovenski, es preciso en cambio se coaligue con la tierra y la acepte con la tranquila posesión del pastor Abel. En Dostoievsky el tema de la tierra adquiere distintos rasgos y proyecciones que lo determinan como uno de los más complejos de su novela: por un lado, la tierra y el pueblo rusos, cuyo destino es ser o *theóforo,* o *theóktono,* es decir, o portador de Dios; o asesino de Dios; por otro lado la categoría mítica de la Tellus como Magna Mater, y que se expresa particularmente en los textos de María Lebiádkina; y en fin la tierra como *substratum* de las potencias irracionales, de la sangre, de las pasiones oscuras que hunden sus raíces en la vida de la carne.

La tierra histórica es el ámbito del realismo de Dostoievsky; pero también la necesaria raíz de la

inteligencia, cuya misión es transfigurar esa tierra y no dominarla. La Nación historifica la tierra, la hace historia. Y en este tránsito requiere el nexo del pueblo como *Blut und Boden*, y un espíritu que no se cainice. A su vez, la tierra otorga a la Nación una estructura numinosa y la constituye en el espacio de las generaciones que preparan la manifestación de la Historia Universal. Tierra, pueblo y espíritu, he ahí la contextura de la Nación. Sin la Nación, la tierra no es historia, pero sin la tierra la Nación perime y se trueca en los esquemas corruptores que nos desenvuelve el plan de los *Demonios*. Hacia atrás de esa tierra, está la tierra mítica que insume el vínculo entre la tierra y el cosmos y que recoge el poderoso pasado de todas las generaciones, custodiándolo como la Gran Madre. Hacia abajo finalmente la tierra que es el barro del *Génesis*, sin la lumbre de la imagen divina.

Frente a esta concepción de Dostoievsky se articula la concepción de Tolstoi, que conduce a una negación del cristianismo y que paganiza el sentido de la tierra. Pues para Tolstoi la tierra no es la pasividad abierta a las potencias celestes, sino que ella es la contextura ya realizada del paraíso. A su vez, Soloviev profundizando probablemente ideas análogas a las de Dostoievsky hace de la tierra el co-cuerpo de la humanidad, ordenada al Cuerpo Místico, ordenada a su vez a la cabeza, es decir, a Cristo. En otros términos, para Soloviev la tierra es inconcebible sin la Iglesia, tanto como es inconcebible la historia sin ella. Y, tendríamos así tres concepciones: la de Tolstoi, que podríamos denominar pagana e idolátrica, la de Dostolevsky que podríamos denominar de la transfiguración histórica en la Nación, en tanto que ésta es *theófora*; y la de Soloviev que apunta a la transfiguración escatológica, ya realizada sin embargo en el seno de la Iglesia.

5

La senda caínica, se hunde pues en lo conciencia del hombre, destruye la unidad de tierra y nación, es decir, destruye la historia de la verdadera libertad, prosigue ascendiendo por los caracteres de una inteligencia impía, y culmina en una ciencia *antropóktona*, que mata al hombre porque mata la idea de Dios. Y éste es ahora un nuevo nivel de la conciencia caínica, que sube: en la madura expresión de *Los hermanos Karamazov*. Esta cuestión se conecta con el juicio que Sósima hace de la ciencia; y con la experiencia, por así decir recobrada de la tierra, que se opera en Alioscha, al final del capítulo *Las Bodas de Caná*. En la ciencia —dice Sósima— no existe otra cosa que el mundo sensible. El mundo espiritual, la parte más importante del ser humano, ha sido dejado completamente a un lado. Esta ciencia pertenece pues al ámbito caínico.

Toda esta temática, todas estas líneas teológicas y psíquicas, personales y comunitarias, sobre la significación de lo tierra y sobre la elevación mística del hombre, se anudan en *Los hermanos Karamazov*. Sería imposible destacar ahora la trama completa de esta obra. Pero en la línea de nuestro asunto, queremos subrayar que el supremo cainismo que intuye Dostoievsky se configura en *la aniquilación de la Iglesia*. El ámbito de Raskolnikov es policial y psíquico, el de Verjovenski y Stavroguin es político-escatológico, y el de *Los hermanos Karamazov* es en sustancia el de la relación entre *mundo* e *Iglesia*. Esta temática por otro lado se concentra en la leyenda del Gran Inquisidor, que ocupa un punto importante de la obra en la Parte II, Lib. V, cap. V, (Ed. española, pp. 209 ss.). No queremos concluir nuestra disertación sin referirnos a este problema.

Es sabido que el contexto de la leyenda se incluye en el diálogo entre los dos hermanos, Iván y Alioscha. Constituye además el desarrollo de un poema escrito, o mejor dicho pensado por Iván; representa en consecuencia las profundas tendencias de este personaje. Antes de referir la composición del asunto, Iván hace una breve introducción para recordar los antiguos géneros literarios de la Edad Media en que se representaba e intervenían potencias celestiales. Menciona a Dante y a los misterios y moralidades francesas. Lo mismo ocurría en Rusia, e Iván recuerda que en Moscú antes de Pedro el Grande solían hacerse tales representaciones dramáticas con temas tomados del Antiguo Testamento. Circulaban también poemas religiosos y místicos, como uno, probablemente traducido del griego, titulado *Tránsito de la Virgen de los Tormentos*. Iván hace un breve resumen de este poema, de una tonalidad origenista. E inmediatamente resume el contenido de su propio poema *La Leyenda del Gran Inquisidor*.

Es importante señalar el carácter de Iván. Cada uno de los hermanos prolonga una línea de la energía karamazoviana. En este sentido el análisis de Guardini es magistral. Iván es el ateo, pero no el ateo vulgar que niega a Dios y edifica un sistema cualquiera para sustituirlo. Iván más bien quiere disputar con Dios, quiere demostrarle a Dios el verdadero significado de la creatura y el mundo, y por tanto señalarle que es un falso Dios. En la leyenda compuesta por Iván se enfrentan en la Sevilla del siglo XVI el Inquisidor y Jesucristo. Y el Inquisidor quiere demostrar eso mismo, pero respecto de la revelación neotestamentaria.

La figura del Inquisidor es pues la proyección del propio Iván.

En la leyenda se contraponen por otro lado una figura humana y la figura divino-humana de Jesús. Y en este enfrentamiento vuelve a surgir lo más característico de Iván, no niega la existencia de Dios, quizá tampoco niega la divinidad de Jesucristo y su sentido salvífico. Lo que niega es la economía divina, el plan de la creación y su itinerario por las vías del Evangelio, después de haber vencido el Salvador la tentación del maligno. Así como Iván no es el ateo común, la figura del Inquisidor no es la del negador común de Jesucristo. Son éstas las bases necesarias para intentar una interpretación coherente del problema.

Hay en realidad dos líneas interpretativas fundamentales, a las cuales pueden ser reducidos los innumerables comentarios suscitados por el pasaje. Conviene recapitularlos brevemente.

La primera, la más difundida y superficial, atribuye a Dostoievsky el propósito de llevar un ataque contra Roma y más concretamente aún contra la Iglesia católica. En esa actitud se manifestaría la antigua rivalidad derivada del cisma griego y del carácter igualmente cismático de la Iglesia ortodoxa rusa. Esta interpretación ha sido vastamente difundida por los cenáculos de libre-pensadores, por los comentaristas y críticos interesados en atacar la dignidad y la santidad de la Iglesia en su contextura terrena. Pero indudablemente esta interpretación no resiste un análisis severo.

La otra interpretación, elaborada probablemente en los círculos rusos derivados de Soloviev y Bulgakov, se concreta en Berdiaev y culmina en Guardini. Según Berdiaev, Dostoievsky enfrenta en realidad el socialismo ateo, que acepta las tres tentaciones, rechazadas por Jesús en el desierto. Por su parte Guardini afirma: “Liberándonos de toda idea convencional y examinando el conjunto de la obra atentamente, pronto se comprueba que la crítica contra Roma en modo alguno puede ser lo propiamente significativa del poema” (p. 128).

Para ahondar en esta interpretación, Guardini parte no del Inquisidor, como hace Berdiaev, sino del Cristo del poema, y por aquí interpreta el conjunto de la leyenda como una falsificación del cristianismo; el ateo Iván la imagina para contraponerse a Alioscha, el discípulo del monje Sósima, en quien en cambio se supone, activo y auténtico, ese cristianismo. “La figura de Cristo en el poema —dice Guardini— no está en relación con el mundo. Tampoco está en relación respecto del Padre y creador. No es Él el Verbo . . . Es éste un Cristo desvinculado, un Cristo solo en sí mismo, no es mediación del Padre con el mundo, ni mediación del mundo con el Padre. Y a su vez el Inquisidor no representa la encarnación histórica del cristianismo, y sí sólo su falsificación.” Esta interpretación de Guardini parece ser correcta, aunque no explica las circunstancias de su vínculo con todo el desarrollo de la obra de Dostoievsky.

Habría sin embargo una tercera interpretación. Es preciso coincidir con Berdiaev y con Guardini en el punto de partida: limitar el contexto de la leyenda a una polémica anticatólica es contradictorio con toda la estructura de la novela, pues ésta carece de atingencia con tal asunto. Aceptando este principio es empero un poco incoherente el juicio de Berdiaev y un poco desvinculado de la leyenda misma lo que dice Guardini. En cambio, considerando la leyenda en la línea del ateísmo y en la perspectiva del texto de Schigalev en *Los Demonios*, advertimos un aspecto nuevo. No se trata ya de la muerte de un hombre, como en *Crimen y Castigo*, no se trata tampoco de la muerte de la sociedad política, con sus antiguas tradiciones protectoras de lo sacro, como en *Demonios*. Ahora se trata de la *eklesioktonía*, la última etapa del maligno. Pero para posibilitar la eklesioktonía, es decir, la máxima distensión de las potencias caínicas del hombre, es preciso enfrentarle una “contra-Iglesia” con todos los caracteres de una jerarquía absoluta y con sus rasgos salvíficos y místicos. Y este sería pues el sentido del poema. El ateísmo activo y operante debe atacar no sólo la idea de Dios, como quiere Iván, no sólo derrumbar las antiguas instituciones que protegen la convivencia del hombre con lo divino, sino impedir la edificación —en el sentido fuerte de San Pablo— del *teandrismo*, la divino-humanidad de la Iglesia, en cuyo seno se anuda la contextura completa del cosmos y de la historia, y en cuyas líneas se prefiguran además las metas finales de toda creatura. Este ateísmo representa pues la culminación del cainismo que en este caso se funda en la aceptación de las tres tentaciones del desierto.

Es decir una sociedad que reduzca todo a la posesión del pan, del pan de la tierra, y olvide el pan del cielo; una sociedad que tecnifique la opresión sobre los hombres, haciéndoles creer que allí reside su salvación, y una sociedad que pretende hacer del despotismo ilimitado un reino de Dios intramundano, aceptando la sugestión de Satanás. Milagro, misterio y autoridad, pero al servicio de un imperio caínico absoluto, donde haya perimido la idea de Dios y por tanto la idea del hombre; donde haya ocurrido la suprema antropoktonía, es decir, la muerte del Hijo del hombre; y donde se organice la persecución y destrucción de la Iglesia. Así pues es insuficiente la tesis de Berdiaev para abarcar esta inmensa coalición satánica; y es restringida la interpretación de Guardini para subrayar desde el carácter docetista de este

Cristo de la leyenda el tremendo impulso del ateísmo. Tendríamos pues tres niveles definitivos en la novela de Dostoievsky, desde el punto de vista de la temática caínica: la *anthropoktonía*, la *poleoktonía* y la *eklesioktonía*.

Queda finalmente un problema, al que hemos aludido al comienzo de esta disertación: la naturaleza del cristianismo de Dostoievsky. Ya Leontiev en su trabajo titulado: *Nuestros neo-cristianos: Tolstoi y Dostoievsky*, acusó a Dostoievsky de haber diluido la significación propia del cristianismo, con su sentimentalismo y su humanismo abstracto. En mayo de 1883, Soloviev tomó la defensa del novelista en un artículo incorporado luego a sus *Tres discursos en memoria de Dostoievsky*.

Soloviev concuerda con Leontiev que el cristianismo no es un puro humanismo y que su meta no es el de la armonía universal, en el sentido filantrópico, ni el progreso hacia una paz y bienestar terreno del hombre. Pero de ningún modo ha sido esta la idea de Dostoievsky. Por el contrario, el insigne novelista ha visto con claridad los caracteres escatológicos de la revelación y su significado en la vida de la Iglesia.

La cuestión sin embargo sigue abierta. Y es en realidad el problema fundamental que plantea la novela del ruso, una vez que se ha entrevisto el itinerario de su ruta artística. Por lo demás, que el asunto es importante puede advertirse en algunas de las líneas novelísticas contemporáneas, herencia de Dostoievsky y sin embargo contrapuestas a su sentido más profundo.

Dos de esas líneas resultan singularmente alertadoras: la novela de estructura matemática, propia de Thomas Mann, ha eliminado casi por completo la cuestión del teandrismo, y por otro lado la novela de Graham Greene que es hasta cierto punto una fenomenología del pecado, ha eliminado por completo el principio de toda significación escatológica. Y por ello en la figura del *Doktor Faustus* de Thomas Mann hallamos una contraparte del Gran Inquisidor y del Cristo de Dostoievsky, pero en un orden de clausura terrenal. Y en los temas de Graham Greene hallamos el realismo de Dostoievsky sin la apertura a la divino-humanidad de la Iglesia. Podríamos en cambio señalar en el novelista alemán Ernest Wiechert otro intento distinto, sobre todo con su obra *Die Jerominkinder* [2]. Salvo que en el caso de Wiechert reaparece un elemento ausente en Dostoievsky, a saber el sentimiento de la naturaleza, en una especie de neoromanticismo.

El problema fundamental en el cristianismo de Dostoievsky es su concepción de la Iglesia. E indudablemente aquí han influido sus convicciones ruso-ortodoxas y su personal meditación del *Nuevo Testamento*. Y en este sentido, como lo destaca Berdiaev, la cuestión se plantea tanto para la Iglesia Católico-romana, como también para la Iglesia greco-rusa. Hay en Dostoievsky una especie de iluminismo místico de la tierra, del pueblo, de la tradición monacal, que tiende a conferirle a su concepción de la Iglesia ciertos rasgos docetistas. Un soplo circula por el mundo y eleva las ondas de la divino-humanidad hacia su término escatológico; un contrasoplo la retuerce sobre sí misma para crear la humano-divinidad, que en sustancia es la muerte del hombre y del cosmos. Pero entre uno y otro soplo, no se advierte la contextura histórico-concreta de la Iglesia. Destácase esta circunstancia con particular nitidez en la figura del starets Sósima de *Los Hermanos Karamazov*. Habría que colocar a Dostoievsky en la larga tradición de la mística ortodoxa, para señalar en que la prolonga y en qué la transforma (Cf. Jean Meyendorf, *San Gregorio Palamás y la mística ortodoxa*, París, Ed. du Seuil 1959; y V. Lossky, *Theologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Aubier, París, 1944).

Creo que en la novela de Dostoievsky adviértese la interiorización de tres textos bíblicos fundamentales: 1) el cap. IV del Génesis, aplicado a indagar la contextura del hombre; 2) el cap. VIII de San Juan, el famoso discurso de la antropoktonía, aplicado a entender la iglesia y la contra-Iglesia; 3) el cap. XXI del Apocalipsis, aplicado a sugerir el itinerario fundamentalmente teándrico de la historia y de la historia en orden a la transfiguración final. De esta manera Dostoievsky encuéntrase en una zona totalmente suya en la novelística europea del siglo XIX y en una situación peculiarísima dentro de la literatura rusa. Esa ubicación y esa peculiaridad han cobrado en estos últimos años contornos más nítidos y se han coronado de nuevos fulgores en razón de la ruta concreta de Europa y de Rusia. Y su obra que parecía el mensaje de un iluminado, cuyo desequilibrio psíquico se orientaba a imaginar mundos extraños, se ha convertido en un prodigioso testamento profético, colmado de ambivalencias y equívocos, pero estrictamente valedero en su línea fundamental. Más aún, creo que una misión le está reservada todavía a la obra de este ruso insigne. En medio de los anhelos católicos de que se produzca el regreso de todos a la casa del Padre común; en medio de los horizontes de un concilio, cuyos resultados son inciertos y peligrosos; y en medio del derrumbe de muchas estructuras históricas que no tienen atingencia ni con el magisterio ni con la fe, la obra de Dostoievsky representa la posibilidad de entender la línea de ortodoxia

[2] Trad. castellana: *Los hijos de Jeromín*, Montevideo y Caracas, Ed. José Janés Americana 1953

greco-rusa. Y al mismo tiempo significa la incitación para indagar el itinerario de la Contrareforma, a lo largo de cuatro siglos, y en relación no sólo con Europa sino particularmente con Hispano-América. Y en esto se reconoce la auténtica universalidad que Dostoievsky veía en Puschkin, en la trama de esta novela vertiginosa, en la contextura poderosa de su pensamiento profundo, porque se enraiza en una experiencia profunda, advertimos las señales que nos guían en nuestra propia interiorización, emprendemos una ruta de reflexiones que nos arrancan de nuestra clausura contemporánea para lanzarnos por una vida de dramática búsqueda.

Esta novela cumple pues una especie de destino misterioso y constituye un patrimonio no sólo de la Rusia imperial, sino de la cristiandad que se construye en el seno de una historia tremenda. Esa historia la vio Dostoievsky en la enigmática emersión de sus personajes sombríos, nosotros en cambio la vivimos en nuestra experiencia cotidiana, como si un aliento preternatural nos envolviera, pronto a sumergirnos en la destrucción de Schigalev o de Iván. Sólo que el mensaje del artista nos advierte el fulgor último de estas trombas vertiginosas, y ese fulgor no es el de la *antropoktonía*, sino el de la "nueva tierra y el nuevo cielo", pero al nivel de la Jerusalem celeste. Y así, más allá de la conciencia atormentada de Raskolnikov, más allá de las dudas de Iván y de Mischkin, y más fuerte que las potencias caínicas, yérguese la totalidad de la creatura, envuelta en el resplandor indeciso, pero cierto, de una última consagración; y Dostoievsky es el profeta de esta consagración.

Esta 2ª edición del presente trabajo
se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos Tipo, Mitre 395, Quilmes,
el 12 de julio de 1974,
fiesta de la Preciosísima Sangre,
según la Liturgia tradicional.
LAUS DEO